

ное и сущностное единство с людьми, миром в целом; углубление вовнутрь оказывается развертыванием системы внутренних связей человека и мира, а вместе с тем и открытием новых этических оснований единства и целостности жизни. Роман создает диалогические отношения между внутренней и внешней жизнью, в которых и преодолевается разрыв между индивидом и миром, восстанавливается диалектическое единство их противостояния и связи: в личностном сознании, в нравственном опыте личности открывается единство мира, в целостности и единстве мира открывается самостоятельность и нравственная сущность индивидуального сознания личности. Между обеими сторонами — напряженные отношения романного диалектического единства дистанции и контакта — каждая и утверждается, и отрицается: индивидуалистическое самоутверждение личности недостаточно и противостоит, но бессознательное, нерасчлененное единство жизни, лишенное личностной самостоятельности, нравственного самосознания личности — также нравственно несостоятельно. Поиски диалектического единства индивида и мира — основная нравственная проблема и главная гуманная ценность реалистического романа XIX в., художественной содержательности его сюжетной организации.

С. З. Агранович, Л. П. Рассовская

Куйбышевский государственный университет

Куйбышевский институт культуры

**ОТРАЖЕНИЕ АРХАИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ
И СОЦИАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
В ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»**

Изучение «маленькой трагедии» Пушкина «Каменный гость» до сих пор, как правило, сводилось к сравнительному исследованию использования разными авторами испанского религиозно-легендарного сюжета XIV века о Дон-Жуане. При этом общим местом стало утверждение, что пьеса Пушкина оригинальна и имеет мало общего с другими произведениями мировой литературы о Дон-Жуане. Считается установленным, что наиболее сильно повлияли на разработку Пушкиным этого сюжета комедия Ж. Б. Мольера (1665), опера Моцарта по либретто Лоренцо да Понте (1787), новелла Гофмана, появившаяся во французском переводе в 1829 году, а также хорошо известный Пушкину «Дон-Жуан» Байрона. Новаторство Пушкина усматривается, прежде всего, в незначительности сюжетных заимствования-

ний, во введении новых персонажей (Лаура), в обновлении психологического содержания образа Дон Гуана, в особой, новой идейной трактовке финала трагедии¹. Однако финал пушкинской трагедии различными авторами понимается неодинаково и при этом в большинстве случаев представляется труднообъяснимым.

Несмотря на многочисленные и всесторонние исследования особенностей отдельных деталей «Каменного гостя» в сопоставлении его с источниками, глубина содержания пьесы и отличие ее от произведений мировой литературы, посвященных Дон-Жуану, еще недостаточно раскрыты. Почти не затронута проблема историзма трагедии. В частности, совершенно неисследованным остается вопрос об отражении и трансформации в ней архаических пространственно-временных и социально-этических представлений.

Л. Я. Гинзбург в статье «Об историзме и о структурности» пишет: «Историзм обогатил память человека бесконечным многообразием форм прошедшей жизни»; «История имеет дело с сознанием, но прежде всего с общим сознанием»².

Формы прошедшей жизни сохраняются в коллективном сознании человечества. Одновременно сохраняются и содержащиеся в них мировоззренческие концепции прошлого. Таким образом, формы жизни отдаленных эпох соединяют в себе в закодированном виде и информацию о времени, когда они возникли, и эстетические структуры, порожденные такими концепциями. Кроме того, они фиксируют длительный и сложный процесс трансформации мировоззренческих и эстетических категорий, процесс, обусловленный стадийным развитием человеческого общества.

Древнейшие представления человека об окружающем мире и о себе проникают в сознание людей более поздних эпох в основном через обрядовую практику (при утрате в значительной мере осмысления генезиса и значения самого обряда), через поверья, обычаи и другие традиционные, часто рудиментарные, формы народной жизни, а также, что для нас особенно важно, через фольклор и литературу.

Самостоятельность разработки Пушкиным фольклорного сюжета о Дон-Жуане общеизвестна, но глубинная и необычная традиционность этой разработки еще никем не отмечалась.

¹ См.: Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина. — М., 1929; Ахматова А. «Адолф» Б. Констана и творчество Пушкина. — В кн.: Временник пушкинской комиссии: Вып. 2. — М.—Л., 1936; Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. — М.—Л., 1941; Городецкий С. Драматургия Пушкина. — М., 1953; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957; Благой Д. Д. Творческий путь А. С. Пушкина (1826—1830). — М., 1967; Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. — М., 1973; Рассадин С. Драматург Пушкин. — М., 1977; и др.

² В кн.: Гинзбург Л. О старом и новом. — Л., 1982, с. 4—11.

Пушкин в своей художественной практике, как правило, делает упор на традицию, на известное, на типичное. Такой принцип изображения национальной психологии, пейзажа, представлений о различных сторонах действительности у того или иного народа позволяет достичь иллюзии правдоподобия, истинности с минимальной затратой художественных средств. С другой стороны, и это особенно важно, в традиционных представлениях людей о мире и человеке в нем сохраняются в трансформированном или, наоборот, законсервированном виде основные древнейшие мировоззренческие концепции.

Художник, занятый поисками по преимуществу исключительных, нетрадиционных жизненных явлений и ситуаций для выражения своих идей, оставляет в стороне громадный исторический опыт человечества. Кроме того, для него оказывается невозможным подход к изображению действительности с точки зрения историзма как принципа мышления. И наоборот, включение в произведение искусства традиции — в самом широком и глубоком значении этого слова — во многом обуславливает подлинно исторический взгляд на процесс развития человеческого сознания (в том числе и художественного сознания), взгляд, который предполагает понимание диалектики развития человеческого общества в целом, а также осознание стадийности этого процесса. Такой историзм является одной из основ реалистического метода в искусстве. Художник-реалист может не знать всех стадий развития человеческого общества, многих законов, вызывающих смену этих стадий. Но сведения об этих сложных процессах, зашифрованные в традиционных формах коллективного художественного сознания (сюжетных схемах, мотивах, ситуациях, традиционных образах и их функциональных взаимоотношениях, в наиболее распространенных тропях и других элементах поэтики), неизбежно выводят его к правильному историческому и философскому изображению прошлого и настоящего.

Использование принципиальных особенностей исторически сложившейся поэтики художественного коллективного творчества закономерно определяет основные тенденции и диалектику поэтики конкретного художника-реалиста.

Для писателя это будет в первую очередь поэтика словесного фольклора. Широко известное глубокое знакомство Пушкина с фольклором различных народов позволяет ему выделить и осмыслить, а потом использовать в своей художественной практике основное, принципиально, типологически значительное для поэтики международного фольклора. Между тем, именно в так понятой поэтике фольклора и содержатся в том или ином виде мировоззренческие концепции различных стадий развития человеческого общества.

Идейное и композиционное новаторство пушкинской трагедии основано в первую очередь на введении в нее двух фоль-

клорных сюжетов. Один из них (легенда о Дон-Жуане) в достаточной мере локализован в пространственно-временном отношении, хотя и возник изначально из архаических представлений о жизни и смерти, о связи мира живых и мира мертвых, о путешествии в царство мертвых.

Другой — это сюжет о возвращении героя из долгого неизвестного отсутствия и о приходе его на свадьбу своей жены с соперником-самозванцем. По свидетельству В. М. Жирмунского, «сюжет «мужа на свадьбе своей жены» известен в нескольких десятках самостоятельных версий — французских, немецких, английских, итальянских, испанских, скандинавских, русских и славянских, венгерских, румынских, новогреческих. Среди них представлены все основные жанры фольклора и средневековой литературы»³. Древнейшей дошедшей до нас письменной версией этого сюжета является «Одиссея» Гомера, которая восходит к восточному (героическому) варианту древнего сюжета, нашедшего многочисленные отражения в эпических произведениях, в частности, в знаменитом узбекском сказании об Алпамыше⁴.

«При вариациях этого сюжета, — отмечал В. М. Жирмунский, — основная схема его следующая. Муж вскоре после свадьбы покидает молодую жену, чтобы отправиться в далекие страны (в крестовый поход, на войну, в паломничество, путешествие и т. д.). Перед отъездом он берет с нее обещание ждать его в течение определенного срока (чаще всего семь, иногда девять лет) и обещает вернуться не позже назначенного времени. На чужбине он задерживается не по своей воле (например, попадает в плен к врагам) или сам забывает о сроке. Жена получает ложное известие о его смерти (иногда — в результате обмана со стороны соперника); ее принуждают к новому замужеству (родные, покровители и друзья или сам обманщик). Муж неожиданно узнает о предстоящей свадьбе своей жены накануне или за несколько дней и в этот короткий срок чудесным образом переносится на родину с помощью волшебного помощника (святого-покровителя, дьявола, благородного демона, волшебника, дивного коня и т. п.) — единственный собственно сказочный мотив, сохранившийся в западных вариантах этого сюжета.

На родине от первого встречного (пастуха, крестьянина, нищего певца, свадебного гостя) герой узнает о происходящей свадьбе. В некоторых случаях он возвращается изменившимся и неузнаваемым из-за пережитых лишений и голода; чаще он

³ Жирмунский В. М. Эпическое сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера. — В кн.: Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. — Л., 1979, с. 325.

⁴ Там же, с. 334.

сам меняет облик (переодевается нищим, паломником, певцом), чтобы проникнуть неузнанным на свадебный пир... В чужой одежде герой стучится в ворота дома, где празднуется свадьба; иногда при этом происходит столкновение между ним и привратником или слугами нового хозяина; неузнанный, он получает место среди челяди или нищих, на скамье музыкантов; или, реже, он просит молодую выйти к воротам и подать ему милостыню ради ее покойного супруга. Узнавание происходит по-разному: чаще всего по кольцу, которое он опускает в кубок с вином, поднесенный ему невестой по его просьбе (иногда — по половине кольца, разломанного им на две части при расставании), или по песне, которую он поет на пиру как певец, или, наконец, по какой-нибудь физической примете (родинке, рубцу от старой раны и т. п.).

Жена с восторгом возвращается к своему старому мужу (прыгает к нему через пиршественный стол — в славянских версиях). Неудачливый соперник, если он виноват, несет заслуженную кару, в других случаях дело кончается примирением (он получает денежный подарок или женится на дочери или сестре вернувшегося мужа)»⁵.

Этот всемирно известный фольклорный сюжет генетически восходит к древнему обычаю, известному в этнографии под названием «левират». Левират основывался на пережитках группового брака в патриархально-родовом обществе и поддерживался экономическими и семейными соображениями (стремлением сохранить в семье умершего мужа его вдову, имущество и детей). По мнению ученых, левират очень долго существовал у тюркоязычных народов (вплоть до начала 20 века); явные отголоски этого обычая четко прослеживаются в библейских сказаниях. Оба эти источника могли быть известны Пушкину.

Сюжет «муж на свадьбе своей жены», как и многие другие фольклорные сюжеты, не является прямым отражением этнографического субстрата, породившего его. Сюжет возникает не в период безраздельного господства левирата, а выражает столкновение между двумя этапами в развитии брачных отношений — «правами рода на жену (или вдову родича) и индивидуальными семейными связями парного брака»⁶. На этом этапе общественных отношений левират начинает оцениваться как явление отрицательное, а исполнение его как безнравственное действие, направленное против общества. Наложение друг на друга старой и новой норм семейных отношений неизбежно порождает конфликтную ситуацию в сознании людей, ситуацию, которая и ложится в основу данного сюжета. Разрешить кон-

⁵ Жирмунский В. М. Эпическое сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера, с. 324—325.

⁶ Там же, с. 328.

фликт может только муж, возвращающийся из царства мертвых. Чем архаичнее форма выражения этого сюжета, тем больше место, откуда возвращается муж, напоминает царство мертвых в представлении первобытных людей. Так, например, в алтайском эпосе «Алып-Манап» герой буквально оказывается в царстве мертвых за огненной рекой и впадает там в беспробудный сон, в узбекском эпосе «Алпамыш» герой семь лет находится в подземной темнице. По утверждению И. И. Толстого, «путешествие Одиссея в загробный мир, его любовный плен на острове Калипсо, его приезд в царство злой волшебницы Кирки и, наконец, последнее местопребывание Одиссея перед его возвращением — лежащий далеко в море счастливый остров феаков, все это — реплики единого мифологического образа, тесно связанного с представлениями о стране смерти»⁷.

В западных сказаниях о возвращении мужа также встречаются разнообразные случаи скитаний героя в заморских странах как более поздняя форма осмысления исторической и пространственной конкретизации сюжета. Как и всякий фольклорный сюжет, сюжет «возвращение мужа» включает в себе потенциальные возможности разнообразных, причудливых трансформаций, обусловленных неизбежностью дальнейших изменений общественных отношений, его породивших.

Международный фольклорный сюжет использован в трагедии Пушкина «Каменный гость» дважды. Дон Гуан возвращается, как Одиссей, Алпамыш, Добрыня Никитич и другие аналогичные герои, из вынужденного странствия на родину — в Мадрид. Возвращение его самовольно, вызвано стремлением оказаться в Мадриде во что бы то ни стало, даже рискуя жизнью. Место ссылки оценивается им, прежде всего, как чуждый ему мир. Пушкиным эта конкретная страна изображается с точки зрения Дон Гуана. Это, во-первых, страна, противопоставленная Испании: Север для южанина, туманное небо в отличие от ясного испанского; во-вторых, эта страна характеризуется только с одной стороны — Дон Гуан говорит только о тамошних красавицах. В скупом описании абсолютно конкретной страны Пушкин использует ряд деталей, вызывающих вполне определенные ассоциации с миром мертвых. Страна эта расположена на Севере. По пространственным представлениям древних, Север соответствует нижнему миру — царству смерти⁸. Это страна, где «небеса подобны дыму», а Дон Гуан постоянно скучает, как Ахилл в Аиде. Женщины этой страны прямо противопоставлены испанкам — они блондинки с синими глазами, их поведение от-

⁷ Толстой И. И. «Возвращение мужа» в «Одиссее» и в русской сказке. — В кн.: С. Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности 1882—1932. — Л., 1934, с. 517.

⁸ См.: Прокофьева Е. Д. Старые представления селькупов о мире. — В кн.: Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. — Л., 1976, с. 113.

личается в глазах Дон Гуана «скромностью, а пуще новизною». Однако эти, кажущиеся вполне реальными, черты внешности и поведения северянок вдруг приобретают таинственную окраску — загадочное признание Дон Гуана:

«Да, слава богу, скоро догадался —
Увидел я, что с ними грех и знаться»⁹

объясняется тем, что «в них жизни нет, все куклы восковые». Подобное заявление тем более странно, что оно принадлежит Дон-Жуану, которым никакая связь ни с какой женщиной не осознается как греховная. За этим необъяснимым признанием Дон Гуана стоят древнейшие представления о том, что в царстве мертвых все на одно лицо, а связь с представительницей этого царства навсегда лишает человека возможности вернуться в мир живых. Герои сказок многих народов, знающие это или догадывающиеся об этом, возвращаются живыми в мир людей. Те же, кто почему-либо нарушает это условие, навсегда остаются в царстве мертвых. Таким образом, Дон Гуан возвращается в свой мир, мир живых, из страны, обладающей рудиментарными приметами царства мертвых. Дон Гуан возвращается в Мадрид хоть и незначительно, но все же изменяя свою внешность:

Я полечу по улицам знакомым,
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.
Как думаешь? Узнать меня нельзя?
(5, 316).

Вернувшись в Мадрид, Дон Гуан сразу же устремляется к Лауре. Сцена в доме Лауры, непосредственно предшествующая появлению Дон Гуана, композиционно сильно напоминает фольклорные сцены сватовства. У Лауры сидят гости, это мужчины, друзья Дон Гуана, пришедшие в надежде хотя бы временно занять его место. Лаура должна сделать выбор, и она выбирает Дона Карлоса только потому, что он похож на Дон Гуана:

Ты, бешеный! Остаюсь у меня,
Ты мне понравился; ты Дон Гуана
Напомнил мне, как выбралил меня
И стиснул зубы с скрежетом.
(5, 326).

Нельзя, конечно, полностью отождествлять Дон Гуана и Лауру с мужем и женой, а Дона Карлоса с братом-женихом

⁹ Цит. по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 томах. Т. 5. — Л., 1978, с. 317. В дальнейшем том и страница указываются в тексте, все произведения Пушкина цитируются по этому изданию.

фольклорной схемы. Однако многие черты взаимоотношений героев Пушкина явственно напоминают типичное поведение персонажей сюжета «муж на свадьбе своей жены». Лаура помнит и ждет Дон Гуана, Дон Гуан уверен, что она будет рада его увидеть и что он имеет право на ее преимущественное внимание. Тот, кто может находиться у Лауры, по мнению Дон Гуана, должен «в окно прыгнуть», как любовник при появлении мужа. Лаура определяет отношение Дон Гуана к себе следующим образом:

Мой верный друг,
Мой ветреный любовник.
(5, 324).

Это характеристика поведения женатого мужчины по отношению к жене как во времена Лауры, так и во времена Одиссея. Многократно повторяется во взаимных обращениях Лауры и Дон Гуана слово «друг». Лаура и Дон Гуан осознают себя больше, чем любовниками — друзьями. Сходство, близость Дона Карлоса и Дон Гуана в глазах Лауры (брат?) — единственная мотивировка сделанного ею выбора. При появлении Дон Гуана происходит мгновенное узнавание по голосу (физической примете), Лаура возвращается к нему с восторгом (ремарка Пушкина: «Лаура кидается ему на шею» (5, 328)). После появления Дон Гуана Лаура изгоняет Дона Карлоса, подобно тому, как изгоняется Алеша Попович в русской былине «Добрыня и Алеша»:

Лаура:
Дон Карлос, перестаньте!
Вы не на улице — вы у меня —
Извольте выйти вон.
(5, 328).

Дон Гуан убивает Дона Карлоса в доме Лауры, который считает в этот момент своим, он расправляется с ним так же, как Одиссей с женихами Пенелопы или Алпамыш с Ултан-Тазом.

Многочисленность подобных совпадений не может быть объяснена только случайностью. Таким образом, взаимоотношения Лауры, Дона Карлоса и Дон Гуана укладываются в схему фольклорного сюжета «возвращение мужа».

Значительность роли этого сюжета в композиционном и идейном содержании трагедии определяется следующим важным обстоятельством: до сих пор мы говорили об экономических, социальных и исторических предпосылках его возникновения и развития, но его образная структура содержит в себе и глубокий идеологический смысл. Прежде всего, это сюжет о жизни и смерти как о двух формах существования человека, как о

двух мирах, противопоставляемых и сопоставляемых в первобытном сознании. Оппозиция жизни и смерти является одной из центральных и для поколений людей, живших в значительно более древнюю эпоху, чем время формирования сюжета о возвращении мужа, и для людей всех последующих стадий развития цивилизации вплоть до нашего времени. Кроме того, общественные отношения парного брака, запечатленные в данном сюжете, являются предпосылкой возникновения любви между мужчиной и женщиной со всеми идеологическими ее качествами в более позднем понимании. Вероятно, согласно первоначальному пушкинскому замыслу, трагедия «Каменный гость» должна была быть посвящена изображению любви как страсти, наряду со скупостью («Скупой рыцарь»), завистью («Моцарт и Сальери») и т. д. Символом носителя любовной страсти в мировой литературной традиции был Дон-Жуан. Так в трагедию приходит фольклорный сюжет о Дон-Жуане. Однако пушкинский замысел посвящен не плотской страсти, а чувству любви в значительно более высоком идеологическом (личностном) ее выражении — так же, как в трагедии «Моцарт и Сальери» речь идет не о рядовой зависти, а о зависти в ее облагороженном, возвышенном, философском значении. Так любовь превращается в одно из самых сильных проявлений жизни и становится полноправной частью в архаической оппозиции «жизнь—смерть». И тогда для полного воплощения и всестороннего развития художественного замысла Пушкина становится необходимым сюжет, изначально в основе своей несущий оппозицию жизнь—смерть. В этом втором сюжете должна присутствовать — хотя бы в зародыше — и тема любви. Фольклорный сюжет «возвращение мужа» потенциально заключает в себе идею победы жизни над смертью при равноправном их противостоянии. При этом большое значение имеет также то, что сама система образов в этом фольклорном сюжете (отсутствующий, изначально умерший, муж; жена; претендент на жену) откровенно несет в себе возможность полного гармонического соединения с жизненными реалиями, наполняющими сюжет о Дон-Жуане. Благодаря соединению названных сюжетов, тема противоборства жизни и смерти занимает в трагедии доминирующее положение и подчиняет себе тему любви на всех уровнях этого произведения.

Сюжет о Дон-Жуане, кроме темы плотской любви, несет в себе также закрепленную многовековой литературной традицией идею греховности такой любви, идею божьего суда и изначальной обреченности грешника. Все допушкинские интерпретации истории Дон-Жуана не преодолевают известной заданности, узости идейного содержания, лишены диалектичности и историзма. Именно выход Пушкина за пределы сюжета о Дон-Жуане и определяет сущность его новаторства.

Второй раз сюжет «возвращение мужа» использован в трагедии в описании взаимоотношений Дон Гуана и Доны Анны. Обе эти ситуации — ужин у Лауры и свидание Дон Гуана и Доны Анны — являются стержневыми для сюжета самой трагедии, но исключительное положение оппозиции «жизнь — смерть» в трагедии, базирующееся, как видно, на фольклорных основах, проявляется постоянно, во всех репликах, во всех положениях, во всех сюжетных ходах и ответвлениях. У Пушкина все время речь идет о противостоянии и борьбе жизни со смертью.

Дон Гуан, как уже говорилось, возвращается из страны, уподобляемой им миру мертвых, в Мадрид, в котором для него только и возможна жизнь. В Мадриде он прежде всего подъезжает к Антониеву монастырю. Монастырь сам по себе, по христианским представлениям, является местом отказа от земной жизни и подготовки к смерти как переходу в вечность. Но с Антониевым монастырем для Дон Гуана связано и воспоминание об Инезе. Образ Инезы в памяти Дон Гуана — это и жизненное наслаждение и ранняя гибель. Сам образ Инезы в трактовке Пушкина стоит на грани жизни и смерти. Внешний ее облик создает впечатление обреченности, она человек, как говорится, «не от мира сего». Дон Гуана в ней привлекает жизнь, но не жизнь плоти, а жизнь ее души:

...Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах....
...мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больной...

(5, 318).

Впечатление обреченности подтверждается и ее ранней смертью.

Жизнь и смерть у Пушкина изображаются подчеркнуто раздельно, в противостоянии, а не гармонии, взаимном переходе одной в другую, что было характерно для архаического сознания. Мадрид и место ссылки Дон Гуана противопоставлены, но подчеркнута и разница между столь любезными Дон Гуану андалузскими крестьянками и Инезой.

Появление в трагедии такой женщины, как Инеза, в достаточной мере внешне не логично и не мотивировано традиционным содержанием образа Дон Гуана. Логика здесь глубинная, логика основной идеи трагедии.

Если воспоминание об Инезе в связи с ее смертью было печально, то воспоминание о живой Лауре резко меняет настроение Дон Гуана:

Депоредло:
...Ну, развеселились мы.
Недолго нас покойницы тревожат.

(5, 319).

Образы Инезы и Лауры не только противопоставлены здесь, но и уравновешены — обе они пока находятся только в воспоминании Дон Гуана. Здесь же, в этой же сцене, появляется и третья женщина — Дона Анна. Дона Анна заинтересовала Дон Гуана своею странностью, которая выражается в чрезмерной, необычной для данной эпохи верности погибшему мужу. Она привлекает Дон Гуана также и странностью совпадения, она — вдова убитого им Командора. Заинтересованность Дон Гуана усиливается, когда он узнает о красоте Доны Анны. Ее красота характеризуется Пушкиным как необыкновенная, чудесная. Здесь же Пушкин сопоставляет судьбу Доны Анны с судьбой Инезы. Ее муж, так же как и муж Инезы, был ревнив и суров, держал ее взаперти.

В первой сцене трагедии завязываются все ее сюжетные нити, определяется ее идейное содержание. В ней начинает звучать оппозиция жизни и смерти еще до введения в трагедию ситуаций фольклорного сюжета. Поэтому сцена у Лауры так естественна и на композиционном, и на смысловом уровне. Финал сцены у Лауры был предметом внимания многих исследователей трагедии Пушкина. В нем, прежде всего, вызывает интерес отношение Дон Гуана и Лауры к смерти. А. Г. Гукасова отмечает, что «движение пьесы, начиная со второй сцены, построено на двойном параллелизме — на сходстве (Дон Гуан — Лаура) и на контрастности характеров (Дон Гуан, Лаура, Дон Карлос; Дон Гуан, Лаура, Дона Анна). Ни в одном произведении, ни в одной допушкинской обработке легенды о Дон Гуане (Тирсо де Молина, Мольер, Моцарт) мы этого не находим»¹⁰. Символика сцены у Лауры, а также родственность характеров Дон Гуана и Лауры отмечалась многократно — при наличии различных трактовок. В связи с этой же сценой возникает и проблема исторической приуроченности героев Пушкина. Кто они? Люди Средневековья или Ренессанса? При решении этой проблемы, на наш взгляд, необходимо исходить из следующего.

По свидетельству А. Я. Гуревича, стихия народной культуры, основанная на архаических мифологических представлениях, пронизывала христианскую идеологию Средневековья. Это дает возможность исследователю говорить даже о «фольклоризированном христианстве», которое «уживалось с магией и «антимистическим сознанием», рядовой европеец был христианизирован лишь поверхностно»¹¹. А. Я. Гуревич отметил также, что

¹⁰ Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. — М, 1973, с. 107.

¹¹ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, с. 336.

христианские эсхатологические представления «...в немалой мере... опирались на древние верования и мифы, на культ предков и народные представления о смерти и устройстве потустороннего мира»¹². Поэтому в понимании Ренессанса как следующей после Средневековья ступени в развитии человеческого сознания нужно учитывать обозначенные А. Я. Гуревичем архаические формы сознания, хотя присутствующие в средневековой идеологии, но неизбежно выходящие за ее пределы. Еще М. М. Бахтин считал, что «один из существенных недостатков современного литературоведения состоит в том, что оно пытается уложить всю литературу — в частности, Ренессансную — в рамки официальной культуры»¹³. Между тем, гениальные писатели являются выразителями народного сознания. К их творчеству применимо следующее положение М. М. Бахтина: «Здесь отменяется примитивное представление, обычно складывающееся в нормативных кругах, о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения. ...Одним из средств этого восстановления-обновления и служит смеховая народная культура»¹⁴. Следовательно, в творчестве такого гениального художника, как Пушкин, вскрываются не столько противоречия, сколько глубокие связи между историческими этапами развития человеческого сознания. Это принципиальное положение применимо и тогда, когда речь идет об отражении в конкретном художественном произведении связи средневекового и ренессансного сознания. В трагедии Пушкина мы имеем дело не с выбором: Средневековье или Ренессанс, а с художественным выявлением и объяснением контакта между ними. С точки зрения современного сознания и, естественно, сознания людей пушкинской эпохи, сцена любовного свидания Дон Гуана и Лауры рядом с трупом Дона Карлоса может показаться чрезвычайно циничной. Однако поведение пушкинских героев вызывается и объясняется достаточно сложным комплексом причин и мотивов.

На поверхности чисто бытовое объяснение. В разгар ночи на улицах Мадрида еще могут встретиться прохожие, и Дон Гуан с трупом под епанчой мог бы быть легко замечен. Нужно

¹² Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, с. 209

¹³ Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975, с. 484.

¹⁴ Бахтин М. М., указ, соч., с. 492.

дождаться самого глухого, предрассветного часа ночи. Но за этим просматривается странное легкомыслие пушкинских героев. Они, решив дальнейшую участь Дона Карлоса, словно бы забывают о нем. И здесь уже нужно говорить об отношении Дон Гуана и Лауры не к конкретному мертвецу, а к идее смерти вообще. У Дон Гуана и Лауры нет почтения к смерти, свойственного каноническому христианскому сознанию. Для Дон Гуана и Лауры потусторонний мир не делится на рай и ад. Для них, как для людей родового строя, существует лишь мир живых и мир мертвых. О том, что место ссылки осознавалось Дон Гуаном в чертах, очень сходных с первобытным представлением о мире мертвых, уже говорилось. Но аналогичное впечатление производит и реплика Лауры о Париже в разговоре с Доном Карлосом. Дон Карлос пытается испугать Лауру мыслями о старости, о той поре жизни человека, когда смерть близка. Дон Карлос спрашивает:

...Но когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут, и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

(5, 327).

Лексические средства, использованные Пушкиным, вызывают устойчивые ассоциации со средневековым образом старухи-смерти, ассоциации особенно убедительные потому, что, по мнению Дона Карлоса, Лаура должна так выглядеть в двадцать три—двадцать четыре года. Старуха с косою — образ смерти, созданный в соответствии с представлениями Дона Карлоса. Поэтому ответ Лауры так многозначителен:

Тогда? Зачем
Об этом думать? Что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?

(5, 327).

Далее Лаура создает символическую картину, построенную на противопоставлении Юга и Севера. Юг — это теплая, тихая, благоуханная мадридская ночь, Север — суровый, мрачный, холодный и ветреный Париж.

Вызвав в воображении Карлоса образ чужой холодной северной страны — страны смерти по представлениям Лауры — она спрашивает: «А нам какое дело?» В диалоге Дона Карлоса и Лауры противопоставляются два мировоззрения, два отношения к смерти. С одной стороны, это официальное, в данном слу-

чае, средневеково-христианское, мертвенно-неподвижное мировоззрение «угрюмого гостя», как его называет Пушкин, «инквизитора в будущем», по определению Белинского, — Дона Карлоса. С другой стороны, ему противостоит жизнеутверждающее, уходящее корнями в глубины фольклорной культуры доклассового общества мировоззрение Лауры и Дон Гуана.

То, что Пушкин сознавал смысл противопоставления мировоззренческих позиций Дона Карлоса и Лауры, подтверждается возгласом Дона Карлоса: «Милый демон!» В таком контексте слово «демон» не может означать «дьявол» (образ христианской культуры). Оно употреблено здесь в его изначальном, языческом смысле — мифическое существо, дух, влияющий на жизнь и судьбу людей¹⁵. Таким образом, и Дон Карлос и Пушкин ясно ощущают связь между взглядами Лауры и язычеством. Дон Карлос называет Лауру демоном после того, как она заставила его улыбнуться, т. е. совершить необычный для него поступок. Лауру тревожит мрачность Дона Карлоса, его страсти к мыслям о смерти. Добываясь движения чувств с его стороны, стремясь изменить настроение Дона Карлоса, Лаура требует, чтобы он улыбнулся. Улыбка оживляет самое угрюмое лицо — по традиционным бытовым представлениям. Эта традиция основана на древнейших представлениях о смехе как признаке жизни. По мнению первобытных людей, одним из главных признаков, отличающих живого от мертвого, был смех. Впоследствии смех стал восприниматься как носитель и даритель жизни¹⁶. Заставляя Дона Карлоса улыбнуться, Лаура, сама не зная этого, требует от партнера по любовной игре доказательства, что он принадлежит к миру живых. Конечно, в соответствии с изначальным-архаическим значением этого признака, Дон Карлос жив, т. к. обладает всеми признаками живого — даже улыбкой. Однако этот герой, в отличие от Дон Гуана и Лауры, несет в себе статику смерти, статику официальных форм сознания, идейно противопоставленную динамике жизни¹⁷. Дон Карлос жил, если использовать слова М. М. Бахтина, жизнью «официальной, монолитно серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полный страха, догматизма, благоговения и пиетета», а Дон Гуан и Лаура — жизнью «карнаваль-

¹⁵ См.: Словарь языка Пушкина. Т. I. — М., 1956, с. 622.

¹⁶ См. об этом: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1976

¹⁷ Это символическое значение образа Дона Карлоса ощущается некоторыми исследователями. Так, например, А. Г. Гукасова пишет: «Убит Дон Карлос, убита старость, мрак, смерть, торжествует молодость, свет, любовь и жизнь». (Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина, с. 108). Это пример того, как восприятие, основанное на неосознанной традиции, приводит к верным литературоведческим оценкам, причем аргументировать эти оценки, оставляя в стороне анализ всех тех моментов, о которых мы говорим, невозможно.

но-площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунств, профанаций всего священного, снижений и непристойностей, фамиллярного контакта со всеми и со всем»¹⁸. С этой точки зрения любовная сцена, происходящая между Дон Гуаном и Лаурой у трупа Дона Карлоса, полностью укладывается в схему карнавальности, построенную М. М. Бахтиным. Официальная культура средневековья, носителем этической сущности которой является Дон Карлос, умирает с наступлением эпохи Ренессанса, тогда как народная культура, воплощенная Пушкиным в образах Дон Гуана и Лауры, сохранит свое значение и место и в новую эпоху. Все это, однако, типологически соответствует соотношению признаков средневековой и ренессансной культуры в самом общем их понимании.

Уникальность испанского типа Ренессанса обусловлена уникальностью исторических судеб страны. В конце XV — начале XVI века в Испании начинают формироваться капиталистические отношения. Это могло создать благоприятные условия для развития ренессансных идей, проникших из Италии и распространившихся в Испании еще в первой половине XV столетия, но развивавшихся тогда крайне вяло, в аморфных формах. Однако дальнейшего развития экономики страны по капиталистическому пути не произошло вследствие полного подчинения Испании Габсбургской империи и огромного притока американского золота. Испания становится поставщиком денег и солдат. По этой причине в начале сороковых годов XVI века гуманистические идеи объявляются несомненно ложными и «к середине столетия реализация идеи «народа-христоносца» в рамках правительственной программы приводит ко все большей изоляции страны от остальной Европы»¹⁹. По справедливому мнению Е. О. Вагановой, «Испания, таким образом, не пережила Ренессанс ни как последовательное гуманистическое мировоззрение, ни как сложившийся стиль в искусстве. Ускоренный темп исторического развития лишил испанскую культуру благоприятных условий для кристаллизации ренессансной стилистики, чрезвычайно сузил ее хронологические рамки. Они «вобрали» в себя не более чем столетия, ибо уже в 50—60-е годы XVI века начинается качественное перерождение ренессансных художественных форм»²⁰. Главная особенность развития испанской культуры в том, что от несформировавшегося, не развившегося полностью Ренессанса она перешла, минуя Реформацию, прямо к контрреформации. Это, с одной стороны, окрасило испанский Ренессанс в трагические тона и, с другой стороны, усилило значение народной куль-

¹⁸ Бахтин М. М. Рабле и Гоголь, с. 173. О карнавальности см.: Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

¹⁹ Ваганова Е. О. Ренессанс и контрреформация в испанской культуре XVI века. — В кн.: Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981, с. 245.

²⁰ Там же, с. 247.

туры. Теперь, когда во всех официальных формах культуры ренессансное мировоззрение преследуется и тем самым загоняется в глубины народной культуры, только народная культура остается носителем гуманистических идей ренессансного мира, в том числе в карнавальном воплощении, а следовательно, в соединении с архаическими формами народного сознания.

Трудности решения проблемы исторической принадлежности Дон Гуана к эпохе Средневековья или Возрождения обусловлены в первую очередь особенностями испанского Ренессанса, во-вторых, отсутствием прямой словесной сформулированности идеологических позиций Дон Гуана. В пушкинской трагедии идеология проявляется не в мировоззренческих высказываниях, а преимущественно в поведении героев. Острота конфликта трагедии в то же время обусловлена идейной наполненностью образов. В Доне Карлосе, Командоре, в безымянном муже Инезы соединяется Средневековье и испанская контрреформация, понимаемая как искусственная консервация средневековых официальных форм жизни. Для испанского XVI века это недалекое прошлое и ближайшее будущее. Официальные формы, при любом идеологическом наполнении, исторически ограничены, переходящи, лишены самой возможности развития, трансформации и поэтому неподвижны. Основная черта всех только что перечисленных пушкинских героев — статичность. В образе Дон Карлоса — это отсутствие возможности личностного развития, тогда как статичность образа Командора приобретает символическое значение — он статуя.

Черты ренессансного мира проявляются и в поведении Дон Гуана, Лауры и Доны Анны и в самой структуре их образов. В этой группе героев, в противоположность предыдущей, соединяются испанское Возрождение с кратковременностью его исторического бытия и, как следствием этого, обреченностью, с одной стороны, и, с другой, та бессмертная сущность народной культуры, которая, уходя своими корнями в неизмеримо далекую архаику, постоянно изменяясь, наполняясь все новым и новым содержанием, бесконечно долго будет основой жизни, развития, исторической преемственности гуманистических идей.

Дон Гуан — личность возрожденческая, но это человек испанского Возрождения. Слова А. Н. Немилова — «он весь имеет характер приступа к гуманизму»²¹ — в полной мере применимы к испанскому Возрождению. Неразвитостью гуманизма в испанском Ренессансе можно, в какой-то мере, объяснить отсутствие развернутых мировоззренческих высказываний у пушкинского героя. Поэтому позиция Дон Гуана и в сюжете трагедии и в мире идей проявляется в процессе анализа его поведения.

²¹ Немилов А. Н. Специфика гуманизма северного Возрождения. — В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978, с. 49.

Как уже говорилось, фольклорный сюжет «возвращение мужа» использован в трагедии дважды. Единственным персонажем, участвующим в нем оба раза, является Дон Гуан. В первом случае (сцена у Лауры) он выполняет функции вернувшегося в жизнь мужа. В данном случае пушкинское разрешение конфликта точно совпадает с логикой фольклорного сюжета на всех уровнях его развития. По фольклорной и исторической логике Дон Гуан в этой ситуации победитель, он устанавливает справедливость, утверждает новые, более прогрессивные формы жизни. Во втором случае использования того же фольклорного сюжета Дон Гуан оказывается в роли соперника-самозванца. В фольклоре это носитель отрицательного начала, изгоняемый, отвергаемый или уничтожаемый.

После убийства Дона Карлоса Дон Гуан скрылся в Антониовом монастыре. Сцена третья начинается с ремарки Пушкина («Памятник Командору») и монолога Дон Гуана. Здесь впервые на сцене появляется памятник Командору — до этого о нем только упоминалось — и Гуан, переодетый монахом, начинает карнавальное глумление над покойным, полное кощунственного отношения к умершему и самой смерти:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен.
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.
Когда за Ескурьялом мы сошлись,
Наткнулся мне на шпагу он и замер,
Как на булавке стрекоза — а был
Он горд и смел — и дух имел суровый...

(5, 323)

Весь этот монолог представляет собой гротесковое осмеяние Командора. Мы видим огромную статую маленького ничтожного человека. Суровый и гордый дух заключен в теле стрекозы. Статуя воздвигнута во славу Командора, а Гуан идет на дерзкое, профанирующее снижение высокого и торжественного отношения к смерти, освященного церковью. В полном соответствии с традицией амбивалентного народного карнавального осмеяния и развенчания звучат здесь слова Дон Гуана: «Не смог бы руку до своего он носу дотянуть»²². Приглашение, которое Дон Гуан адресует статуе, тоже находится в русле народной смеховой традиции, однако, если у предшественников Пушкина в разработке сюжета о Дон Жуане это просто неслыханная дерзость,

²² См. этот мотив в кн.: Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.

то у Пушкина это проявление карнавального контакта со всеми и со всем, приглашение мертвого мужа охранять любовное свидание своей жены. Символический образ статуи Командора мрачной тенью осеняет любовь Дон Гуана и Доны Анны.

При всей своей лаконичности образ Доны Анны очень сложен и многомерен. Процесс развития характера пушкинской героини представляет собой ломку, уничтожение живой человеческой личностью схематической функциональности. Жена в фольклорном сюжете «возвращение мужа» — фигура функциональная, с жестко запрограммированным поведением, и поэтому лишенная психологизма и возможностей развития — личностного и художественного.

В начале трагедии Дона Анна именно такова. Она сохраняет верность мужу, для нее как бы не существует возможности другого варианта брака. Но поведение Доны Анны на начальном этапе развития действия пушкинской трагедии обусловлено также догматической схемой религиозной морали ее века и ее страны — Испании XVI века. Об этом свидетельствуют все внешние формы ее поведения (глухое черное вдовье покрывало, скрывающее ее красоту, грандиозный памятник мужу, ежедневное посещение его могилы, молитвы и слезы о нем, полумонашеский образ жизни, отказ от всех светских форм жизни). Полное соблюдение всех правил вдовьей жизни, отвечая в идеале моральным требованиям эпохи, даже и по тем временам воспринималось как анахронизм. В представлении Дон Гуана, свободного от средневековых предрассудков, за поведением Доны Анны могут скрываться два типа человеческого характера: либо она носит маску скорби, и тогда это лицемерка, либо ее скорбь вызвана искренней любовью к мужу, и тогда она возвышенно добродетельна. Сначала Дон Гуан проверяет первую возможность. Начиная разговор с Доной Анной «импровизатором любовной песни», он убеждается в отсутствии у нее кокетства, в ее искренности. Все реплики Доны Анны выражают только одно — недоумение, ошеломленность натиском Дон Гуана. Она поддается этому натиску, но откровенно, не лицемеря и не теряя чувства собственного достоинства. Тогда во время последней встречи с ней Дон Гуан проверяет вторую версию. Он говорит:

Я не должен ревновать.
Он вами выбран был.

И Дона Анна с прежней безыскусственностью и простотой отвечает:

Нет, мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

(5, 343).

Вслед за тем выясняется, что Дона Анна испытывала чувство уважения к мужу и благодарности за его любовь к ней. С этого момента рассуждения Доны Анны приобретают двойственность: с одной стороны, она считает, что «вдова должна и гробу быть верна» (это мораль мира Командора), с другой стороны, мы слышим от нее:

Вы узами не связаны святыми
Ни с кем.— Не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед небом правы.

(5,343)

Объяснение этой двойственности прежде всего в том, что Дона Анна принадлежит к другому, чем Командор, миру, к иному социальному слою. Мораль Командора была ей навязана в ранней юности и искренне ею принята, потому что не противоречила исконной народной морали, зафиксированной, в частности, в фольклоре — верность долгу, добровольно принятому на себя, самоуважение, основанное на твердых нравственных принципах. Она изначально принимает мораль Командора потому, что верит в обязанность следования ей, одинаковую и для себя, и для мужа. Она уверена, что Дон Альвар «... был бы верен супружеской любви». В представлениях Доны Анны уживаются в противоречивом единстве принципы морали социальной верхушки и народных низов. Следуя одним принципам, она должна быть вечно верна памяти мертвого мужа, вечно мстить его убийце. Согласно другим — имеет право выйти вторично замуж, полюбить другого человека. На протяжении всей финальной сцены трагедии в сознании Доны Анны идет борьба между принципами морали разных социальных слоев. В средние века христианская религия выражала и поддерживала интересы господствующих социальных слоев — отсюда полное совпадение догм религии и жестких норм морали мира Командора. Основанные на трезвой оценке жизни, моральные нормы народа обладают большей гибкостью и в них изначально заложена возможность трансформации. Для Доны Анны интуитивно большую ценность представляет народная мораль, ибо только она позволяет ей, не лицемеря и не опускаясь до разврата, вести нормальную жизнь, достойную развивающейся личности. Добродетель, которую увидел и оценил в ней Дон Гуан, это добродетель живого, искреннего, полного самоуважения и уважения к другому человека. Путь Доны Анны — это путь из мертвого, неподвижного, ограниченного средневекового мира Командора, в котором она оказалась волею судьбы, в живой, естественный, подвижный, органично ей близкий мир Дон Гуана, мир, основанный прежде всего на интересах человека — мир Ренессанса. Она не может ненавидеть Дон Гуана, потому что он враг ее «по долгу чести»,

а не по личному чувству. Она верит ему, потому что он стремится завоевать ее любовь не деньгами, а рискуя своей жизнью, потому что он опасно искренен с ней, потому что он уважает в ней человека, стремится вызвать в ней любовь к себе, а не просто купить ее. Она уже была красивой вещью, которую прятали от других, Дон Гуан предлагает ей быть человеком, свободно распоряжающимся собой. Он просит у нее поцелуй, а не берет его по праву собственности. С ним Дона Анна чувствует себя человеком, а не вещью. Но все это становится для нее возможным потому, что она близка к народу, к народной, житейской, лишенной ханжества и потому способной обновляться и изменяться вместе с изменяющейся жизнью нравственности. Дон Гуан полюбил ее «за добродетель»—и стал добродетелен сам. Любовь к Доне Анне обязывает, эта женщина в любви по-крестьянски серьезна и честна. Отношения с Доной Анной, начавшиеся для Дон Гуана как обычная любовная игра, неожиданно для него приобретают глубину и чистоту.

Таким образом, в Пушкинской трагедии трем представителям мира средневековой официальной культуры (Командор, Дон Карлос, муж Инезы) противопоставлены три человека Возрождения. Лауру, Дон Гуана и Дону Анну объединяет ряд общих черт поведения. Все они олицетворяют собой противопоставленность статике смерти, воплощенной у Пушкина в социальном застое, окаменевших, губящих человека формах жизни. Все они хотят быть счастливыми здесь, на земле, а не в потустороннем мире, все они отстаивают право самостоятельно распоряжаться своей судьбой, право человека на счастье. Ни в ком из них нет ханжества, лицемерия.

Для изображения официальной средневековой культуры Пушкину было вполне достаточно показать в действии одного Дона Карлоса. Два других образа—муж Инезы и Командор—нужны Пушкину для доказательства типичности Дона Карлоса, а символический образ Командора усиливает и обобщает смысл и звучание образа Дона Карлоса.

Для изображения человека Возрождения поэту оказались необходимыми три полнокровных художественных образа, в которых воплотились не только общие черты ренессансного мировоззрения, но и некоторые его оттенки. Рядом с Дон Гуаном появляется Лаура, наделенная, как и он, художественной одаренностью, личной независимостью, равнодушием ко всему почтаемому и священному в средневековом сознании, раскованностью социального поведения. Это как бы женский вариант Дон Гуана. Их типологическая общность проявляется даже в сближении их мировоззрения с народными архаическими формами сознания в восприятии других персонажей пушкинской трагедии (Дон Карлос Лауру, а Дона Анна Дон Гуана называют демонами). Но в образе Лауры, в отличие от Дон Гуана, отсутствует возможность дальнейшего развития личности. Тре-

тий образ этого ряда — Дона Анна — показана в момент пробуждения в ней личности, рождения ее как ренессансного человека.

Осмысление оппозиции «жизнь—смерть» является для Лауры и Гуана основой мировоззрения. Дона Анна, при всей своей внешней связи с темой смерти в ее обрядово-христианском звучании, лично еще эту оппозицию не осознает. Она вся в земной жизни. Это проявляется и в том, как естественно и легко она переходит в мир Дон Гуана, где всегда торжествует жизнь, и в ее неподготовленности к встрече со смертью лицом к лицу.

В тексте трагедии Дон Гуана трижды называют безбожником (монах, Дон Карлос, Дона Анна, повторяя молву о нем). И действительно, отношение Дон Гуана к христианской религии, единственной форме официальной идеологии того времени, предельно равнодушное. В отличие от своих литературных предшественников, Дон Гуан Пушкина нигде не богохульствует²³, в пушкинском тексте как бы снимается тема греха героя перед богом и возможности его раскаяния. Он сам не думает о раскаянии, и никто к раскаянию его не призывает. Преображенный любовью к Доне Анне, Дон Гуан сознается в зле, содеянном людям, и, преклонив колени, кается перед человеческой добродетелью. Лишенный христианских представлений о боге, грехе, раскаянии, Дон Гуан — человек своей эпохи — атеистом не является. Мир смерти для него не рай и ад христиан; этот мир, разумеется, не тождествен и стране мертвых архаического народного сознания, но восходит к ней. Пушкинский Дон Гуан — поэт. Таким образом Пушкин одухотворяет своего героя, наделяя его активностью в области духовной деятельности, а не только плоти. Поэтическая деятельность Дон Гуана еще больше сближает его с нашим, да и пушкинским, представлением о ренессансном человеке — творце. Кроме того, функция поэта, певца обладает архаическими глубинными корнями. Изначально сознание людей воспринимало такого человека наделенным могучей творческой силой, способным проникнуть в любую часть мифологического мира, в том числе и в царство смерти (Орфей). Эта архаическая функция поэта в прямом и несколько трансформированном виде закреплена фольклорной и литературной традицией всех народов и широко известна. Вследствие этого отношение Дон Гуана к смерти получает дополнительное реальное историческое обоснование.

Финальная сцена трагедии, как уже говорилось, представляет собой повторное обращение Пушкина к фольклорному сюжету «возвращение мужа». События финала происходят в доме Командора, согласно традиции сюжета «муж на свадьбе своей же-

²³ Богохульство — оборотная сторона прославления бога, предполагающая его обязательное существование.

ны», но вопреки сюжету о Дон Жуане, где финальное действие помещено на могиле Командора, куда он приглашает Дон Жуана со слугой на ужин. Характерно, что первоначально Дон Гуан хотел пригласить статую к себе на ужин (так поступал Дон Жуан у предшественников Пушкина), но потом зовет ее в дом Доны Анны:

Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне, завтра.

(5, 338).

Создается впечатление, что Пушкин подчеркивает ломку литературного сюжета о Дон Жуане и соответствие своего финала фольклорному сюжету «возвращение мужа». Однако классическая схема и этого сюжета на этот раз разрушается.

По схеме фольклорного сюжета жену мужа, находящегося в отлучке (умершего), принуждают к новому браку силой или хитростью. Дону Анну не заставляют и не обманывают, она действительно полюбила Дон Гуана. Во всех, даже наиболее архаических фольклорных реализациях сюжета «возвращение мужа» как бы места, где находится муж, близко не соотносились с представлением о царстве смерти, даже в том случае, если прямо сообщалось о фактической смерти мужа, на свадьбу жены он всегда являлся живым. Командор является мертвым — как в сюжете о Дон Жуане. Когда каменный гость стучится в дверь, Дона Анна вся поглощена заботой о судьбе Дон Гуана. Узнавание женой мужа происходит мгновенно и приводит к обмороку или смерти Доны Анны. Пушкинский текст дает возможность двоякого прочтения. Слова статуи: «Брось ее», — предполагают две ситуации: либо Дона Анна, теряя сознание, падает в объятия Дон Гуана, и он держит ее до последнего мгновения одной рукой, унося в мир мертвых, либо она падает на пол, и тогда Дон Гуан, давая руку Командору, оставляет ее лежащей в обмороке или умершей от нервного потрясения. В том и другом случае Дона Анна не радуется возвращению Командора и остается фактически с Дон Гуаном. В классическом фольклорном сюжете победителем был возвращающийся муж. Он оставался в мире живых, изгоняя или убивая соперника или соперников. Командор возвращается в мир мертвых, уводя с собой Дон Гуана. В мире живых Командору нет места.

Гибель Дон Гуана теряет изначально присущую сюжету о Дон Жуане дидактичность, а пушкинский герой становится трагическим героем. В финале пушкинской трагедии явно присутствует традиционный трагедийный элемент — катарсис. Смерть героя — не наказание грешника, а трагическое утверждение идей, наполняющих образ Дон Гуана. Таким образом, в данном

случае фольклорные сюжеты использованы у Пушкина — в конечном счете — для изображения конкретной исторической эпохи, понимаемой как определенная стадия развития человеческого общества, для воссоздания сложных контактов средневекового и ренессансного сознания. Гуманизм народной культуры, заложенная в ней изначально возможность диалектического развития в связи с изменением исторической действительности обусловили актуальность идейного содержания пушкинской трагедии для любой эпохи, определили как дальнейшее функционирование этих сюжетов в мировой литературе послепушкинского периода, так и жизнь самой трагедии «Каменный гость» в общественном сознании.

В связи со всем уже сказанным встает вопрос о степени осознанности, преднамеренности привлечения Пушкиным фольклорных сюжетов вообще и данных в частности.

Если понимать под преднамеренностью обывательский интерес к тому, насколько конкретный человек, А. С. Пушкин, представлял себе все сложное, исторически обусловленное идейное наполнение фольклорных сюжетов, образов и т. п., то попытки ответа на этот вопрос заведут нас в область догадок и предположений, оценок эрудированности и интеллектуальной развитости писателя, в конечном итоге — в тупик. В таких случаях следует говорить об ином, теоретическом, содержании терминов «непреднамеренность» и «преднамеренность». Рассматривая художественное произведение, Я. Мукаржевский, а вслед за ним и Л. Я. Гинзбург, пользуются понятиями «преднамеренного» и «непреднамеренного»²⁴. Эти понятия закономерно связаны с такими понятиями, как структура художественного произведения, художественная система. Непреднамеренное — это неструктурное, т. е. то, что не может быть включено в эстетическое единство произведения, случайное для данной структуры, для воспринимающего ее. Преднамеренное — принципиальное, существенное, необходимое для конкретной художественной структуры. Пушкинское использование фольклора можно считать преднамеренным, т. к. он привлекает главным образом типологически обусловленные структурой фольклорного сюжета элементы. Такое целостное понимание фольклорного произведения как исторически обусловленной системы возможно только с позиций реалистического познания мира. Как справедливо пишет Л. Я. Гинзбург, «подлинно реалистическое мировоззрение не снижает, а возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, героической, лирической эмоции»²⁵. Такое воспри-

²⁴ Гинзбург Л. Я. Об историзме и о структурности, с. 13.

²⁵ Гинзбург Л. Я. Пушкин и проблема реализма. — В кн.: Гинзбург Л. Я. О старом и новом, с. 108.

ятие и отражение действительности только и может быть названо в самом точном и глубоком смысле слова историзмом художественного мышления.

Проведенное нами исследование трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» позволяет предельно конкретизировать историческое время и место жизни героев — Испания 30—40-х годов XVI века. «Но какой бы неповторимо точной детализацией вещей не достиг Пушкин — для него изображаемый мир никогда не переставал быть объектом обобщения и разумного познания»²⁶.

П. И. Овчарова

Государственный литературный музей

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

«Шинель» — последняя новелла Гоголя — написана в 1840 году, «в прекрасном далеке» Рима и Вены. Вместе с «Мертвыми душами» (1842) и «Героем нашего времени» (1840—1841) история Акакия Акакиевича Башмачкина завершила десятилетие господства в русской литературе «протеического» жанра новеллы и ознаменовала превращение жанров, результатом которого явилась вершина литературной иерархии середины XIX века — роман. Его «эластическая форма» (Ф. И. Буслаев) рождалась в понятном читателю-современнику процессе созидания — идей, стиля, художественных структур. Уже испробована и составлена уникальная форма романа в стихах, проверены многочисленные «открытые» способы организации материала — от хаотичных «записок» до обманчиво стройных «повестей»; каким-то — едва ли не сознательным — эпатажем проникнуты характерные для 30-х годов смещения терминов: «Медный всадник» — «повесть», «Мертвые души» — «поэма», цикл новелл «Герой нашего времени» без возражений назван романом. По нашему мнению, такая дозволенность широкой амплитуды определений, каждое из которых не претендует на окончательность, обусловлена спецификой жанра-властителя — оперативной, демократической, явственно «сделанной» и в то же время «незавершенной» новеллы.

«Новелла, — писал Н. Я. Берковский, — это рассказанная новость, защита любви к новостям... В новелле существенная была не информация о событиях и происшествиях, а наша пора-

²⁶ Гинзбург Л. Я. Пушкин и проблема реализма. — В кн.: Гинзбург Л. Я. О старом и новом, с. 108.